

saggi

## Una rilettura pirandelliana: *Il giuoco delle parti*\*

Gigi Livio

IL DIRETTORE. Su, su, andiamo.

(*Al Suggeritore*). Il secondo atto del *Giuoco delle parti*. (*Siede sulla poltrona*) [...]

IL SUGGERITORE (*leggendo nel copione*). «In casa di Leone Gala. Una strana sala da pranzo e da studio».

IL DIRETTORE (*volgendosi al Trovarobe*). Metteremo la sala rossa.

IL TROVAROBE (*segnando su un foglio di carta*). La rossa. Sta bene.

IL SUGGERITORE (*seguitando a leggere nel copione*). «Tavola apparecchiata e scrivania con libri e carte. Scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola. Uscio in fondo per cui si va nella camera da letto di Leone. Uscio laterale a sinistra per cui si va nella cucina. La comune è a destra».

IL DIRETTORE (*alzandosi e indicando*). Dunque, stiano bene attenti: di là, la comune. Di qua, la cucina. (*Rivolgendosi all'Attore che farà la parte di Socrate*) Lei entrerà e uscirà di qua. (*Al Trovarobe*) Applicherà la bussola in fondo, e metterà le tendine. (*Torna a sedere*)

IL TROVAROBE (*segnando*). Sta bene.

IL SUGGERITORE (*leggendo c.s.*). «Scena Prima. Leone Gala, Guido Venanzi, Filippo detto Socrate». (*Al Direttore*) Debbo leggere anche la didascalia?

IL DIRETTORE. Ma sì! sì! Gliel'ho detto cento volte!

IL SUGGERITORE (*leggendo c.s.*). «Al levarsi della tela, Leone Gala, con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciotola. Filippo ne sbatte un altro, parato anche lui da cuoco. Guido Venanzi ascolta, seduto».

\* Si tratta di una rilettura perché già due volte nella mia vita mi è accaduto di occuparmi di questo testo. La prima è nel 1971 in un saggio pubblicato su "Lettere italiane" poi confluito nel volume *Il teatro in rivolta* (Milano, Mursia, 1976); la seconda in un articolo edito nel "Castello di Elsinore" nel 1988 e poi ristampato, con qualche modifica, nella *Scena italiana* (Milano, Mursia, 1989). Nuovi strumenti critici elaborati in volumi apparsi dopo il 1988, soprattutto il libro di Luperini sull'allegoria nella letteratura moderna di cui parlerò più avanti, mi hanno permesso di affrontare il testo da un diverso punto di vista.

saggi

91

IL PRIMO ATTORE (*al Direttore*). Ma scusi, mi devo mettere proprio il berretto da cuoco in capo?

IL DIRETTORE (*urtato dall'osservazione*). Mi pare! Se sta scritto lì! (*Indica il copione*)

IL PRIMO ATTORE. Ma è ridicolo, scusi!

IL DIRETTORE (*balzando in piedi sulle furie*). «Ridicolo! ridicolo!». Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall'autore per ridersi di me, di lei, del pubblico? (*Gli attori ridono. E allora egli, alzandosi e venendo presso il primo attore grida*) Il berretto da cuoco, sissignore! E sbatta le uova! Lei crede, con queste uova che sbatte, d'essere su un palcoscenico qualunque? Si levi quest'illusione! Lei rappresenta il guscio di queste uova che sbatte! (*Gli attori tornano a ridere e si mettono a far commenti tra loro ironicamente*) Silenzio! E prestino ascolto quando spiego! (*Rivolgendosi di nuovo al Primo Attore*) La vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto; in un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantoccio di se stesso. Ha capito?

IL PRIMO ATTORE (*aprendo le braccia*). Io, no!

IL DIRETTORE (*tornandosene al suo posto*). E neanche io! E andiamo avanti, che sarà un bellissimo disastro! (*In tono confidenziale*) Mi raccomando, si metta di tre quarti, perché se no, tra le astruserie del dialogo e lei che non si farà sentire dal pubblico, addio ogni cosa!<sup>1</sup>

92

La citazione è lunga, ma *pour cause*. Infatti, a voler raccogliere tutto in una formula, ci troviamo qui di fronte a un brano di metateatro creato da un autore per servire da introduzione al dramma più rivoluzionario, sul piano della struttura teatrale, di tutta la prima parte del Novecento non solo italiano, certamente. Un momento in cui l'autore, dopo un biennio di grande creatività in cui ha dato al teatro due testi chiave quali *Il giuoco delle parti* e *L'uomo, la bestia e la virtù*, ha ora stesso un testo che spinge alla sua logica conclusione un processo di scardinamento del teatro del tempo in genere e del dramma borghese in specie, portato avanti proprio con quelle opere, sovvertendo le strutture formali della scrittura drammatica fino a quel momento praticate.

E questa sovversione parte proprio, Pirandello ne è ben cosciente, da quel *Giuoco delle parti* che, scritto tra luglio e settembre del 1918, rappresenta il momento in cui l'autore inizia e porta già molto avanti quel processo di disgregazione formale-strutturale che contempla le macerie di un teatro e di un mondo e che, in capo a due anni, lo porterà al capolavoro dei *Sei personaggi*. Pertanto, tornando al brano appena citato, qui Pirandello sceglie proprio un testo di nessun successo – a differenza di altri dello stesso periodo – in senso provocatorio nei confronti di critica e pubblico *che non hanno capito*.

E per fare questo, inizia dalla scenografia. Ci aiuta a capire un importante articolo di Guido Salvini, che fu lo scenografo dell'edizione del *Giuoco* del 1926 al Tea-

1. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, Firenze, Bemporad, 1921; ora in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, vol. II, Milano, Mondadori, 1993, pp. 949-952.

tro d'Arte con la regia di Pirandello e con Marta Abba nella parte di Silia Gala. Il breve scritto si intitola *Scenografia per Pirandello* e fu pubblicato su "Comoedia" nel 1934. Salvini comincia dicendo che Pirandello, attraverso la sua scrittura drammatica, porta una vera e propria rivoluzione nel teatro italiano del tempo tanto che chi scriverà, più tardi, una storia della scenografia dell'epoca potrà dire che

Pirandello liberò gli scenografi italiani dalla «parapettata» e così liberi proseguirono sulla via del rinnovamento, ecc. ecc. Oppure dirà: nonostante la fortuna degli scenografi di allora di aver a disposizione una materia scenica come quella di Pirandello, essi non seppero combinare nulla di buono, ecc. ecc.<sup>2</sup>.

E subito dopo, a denunciare l'incomprensione del teatro italiano nei confronti dell'innovazione pirandelliana, toglie proprio a esempio il brano da cui abbiamo preso le mosse:

Chi non ricorda il *Direttore* che si accinge a mettere in prova «Il giuoco delle parti» e dopo aver letto la didascalia dell'autore dice senz'altro al direttore di scena di metter su la *parapettata rossa*? Che cosa importa la storia dell'uovo, e la stanza mezza studio e mezza sala da pranzo? Un salotto è, all'incirca, e allora si metta su la *parapettata rossa*<sup>3</sup>.

Quando Salvini realizzerà la scenografia per la regia dell'autore, nel 1926, si premurerà invece di mettere bene in evidenza i due ambienti, divisi e insieme congiunti, il vuoto e il pieno, mentre apparirà sul fondo, a destra, una forma ovale, se pur solo a metà, a chiudere lo spazio dello studio per mettere in evidenza qualcosa di tematico nell'opera e cioè la famosa metafora dell'uovo che, come subito vedremo, si illumina però dei colori dell'allegoria<sup>4</sup>.

Che è un punto, quello della metafora dell'uovo, che sta molto a cuore a Pirandello come è ancora una volta evidente dal brano citato. Ma qui è necessaria un'avvertenza ovvia ma non troppo. A parlare non è Pirandello ma un suo personaggio e un personaggio che non rappresenta certo l'io epico dell'autore ma che, al contrario, non capisce molto bene, gravato com'è di tutti i pregiudizi teatrali. E così ci troveremo di fronte a una *explication de texte* fatta dall'autore stesso su un proprio scritto ma affidata a parere infido.

E, infatti: il Direttore spiega, con un certo disprezzo, la metafora dell'uovo e spiegando semplifica e superficializza: Leone è la ragione, il guscio dell'uovo, privo del pieno che è l'istinto e cioè Silia: il gioco delle parti fa sì che Leone sia volutamente il fantoccio di se stesso. Tutto ciò è certamente vero, ma c'è dell'altro; e l'altro è ciò che più conta. Pirandello affida al Direttore non il fraintendimento del nucleo profondo del suo testo, come fa per la scenografia che rappresenta il lato

2. G. Salvini, *Scenografia per Pirandello*, in "Comoedia", febbraio 1934, p. 9.

3. *Ibid.* (corsivi dell'autore).

4. Si può vedere una riproduzione fotografica del bozzetto in A. D'Amico e A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 195.

esteriore del testo, l'involucro, per così dire, ma il cuore del problema e cioè l'allegoria profonda di ciò che sta sotto il testo e sotto la metafora dell'uovo, l'allegoria della vita nell'epoca dei rapporti alienati e amministrati, nell'epoca in cui l'uomo non può che essere lupo per l'altro uomo e, alla fine, non può che soffrire orribilmente di questa sua alienazione che costringe alla beluinità il suo residuo di umanità sofferente e contorta. Si tratta del residuo tragico che l'arte moderna porta ineluttabilmente nel suo seno, quel residuo tragico che non può essere gabbellato per falsa tragedia nel momento della morte della tragedia e che purtuttavia resiste nei grandi scrittori contemporanei: in teatro, dopo Pirandello sarà Beckett a portare avanti questa linea.

E siamo all'allegoria dell'uovo, dove il presentimento della tragedia – sotto forma di commedia come è giusto che sia nell'arte moderna secondo i canoni dell'allegoria grottesca – è tutta presente fin dal primo atto:

LEONE. Guarda, è come se t'arrivasse all'improvviso un uovo fresco...

[...]

GUIDO. Ma perché un uovo fresco, scusa?

LEONE. Per darti una nuova immagine dei casi e dei concetti. Se non sei pronto a ghermirlo, te ne lascerai cogliere o lo lascerai cadere. Nell'un caso e nell'altro, ti si squacquerà davanti o addosso. Se sei pronto, lo prendi, lo fori, e te lo bevi. Che ti resta in mano?

GUIDO. Il guscio vuoto.

LEONE. E questo è il concetto! Lo infilzi nel pernio del tuo spillo e ti diverti a farlo girare, o, lieve lieve ormai, te lo giochi come una palla di celluloido, da una mano all'altra: là, là e là... poi: *paf!* lo schiacci tra le mani e lo butti via<sup>5</sup>.

Non è facile un'interpretazione di questa "immagine", come la definisce Pirandello e come sarà bene d'ora innanzi rubricarla, tanto risulta importante per l'esegesi di tutta l'opera. Nella mia lettura del *Giuoco* del 1988 la interpretavo come simbolo del rinnovamento operato da Pirandello con quell'opera («L'uovo, dunque, rappresenta la vita in senso lato; ma simboleggia anche una vita nuova, diversa: ha in sé il germe della novità. Ecco allora che questo simbolo a noi sembra si possa anche leggere come simbolo del grottesco stesso»<sup>6</sup>). Non mi sentirei di escludere del tutto, ora, che quell'interpretazione sia in parte giusta; ma solo in parte. Infatti, pur usando allora il termine «simbolo», in questo caso, non in senso tecnico, e cioè quello che prende le mosse dal pensiero di Goethe per intenderci, visto che poi interpretavo tutta la *pièce* in senso antinaturalistico, ma soltanto nel significato di una figura retorica, "immagine", appunto, che rimanda ad altro per analogia, mi pare adesso si debba invece leggere come chiave allegorica che permette di mettere in luce la costruzione appunto allegorica del lavoro tutto.

5. L. Pirandello, *Il giuoco delle parti. In tre atti*, in Id., *Maschere nude*, cit., p. 151.

6. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 208.

Nel '90, infatti, era uscito l'importantissimo libro di Romano Luperini *L'allegoria del moderno*, che segna un punto nodale di svolta nella messa a punto degli strumenti critici di quegli anni e non solo; oltre che, ovviamente, un'importante acquisizione nel campo della teoria della letteratura. Quel lavoro, dal significativo sottotitolo *Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, ebbe il pregio di richiamare l'attenzione, attraverso un'attenta analisi delle varie posizioni prese dalla teoria della letteratura su quel ganglio fondamentale per l'esegesi delle opere della modernità, sugli scritti di Benjamin sull'allegoria e, in particolare, sul *Dramma barocco tedesco*, pubblicato in Germania nel 1928, ma abbozzato già nel 1916, e tradotto in italiano nel 1971, che risultano fondamentali alla comprensione dell'arte moderna.

Non è questo il luogo per riassumere, schematizzando, il pensiero di Luperini, al cui libro e a quelli seguenti rimando i miei giovani lettori, se lettori di questo scritto avranno a esserci, per i propri approfondimenti<sup>7</sup>. Mi basterà qui mettere, come in esergo, due citazioni che servono per seguire meglio il filo della mia interpretazione. Luperini fa seguire alla prima parte del libro, teorica, una seconda parte di saggi: uno di questi riguarda proprio Pirandello, o, meglio, mette a confronto d'Annunzio e Pirandello come modelli esemplari di uno scrittore simbolista, e dunque ineluttabilmente naturalista, e uno allegorico:

La «terra vergine» è, nel medesimo tempo, uno scenario naturale, un condizionamento naturalistico e un simbolo. Naturalismo e simbolismo, d'altronde, pur nella differenza delle rispettive filosofie e delle conseguenti poetiche, sono due facce complementari di una comune esigenza di spiegazione complessiva del mondo e di un'analoga intenzione di *far parlare da sé le cose*, correlando a esse la dimensione esistenziale<sup>8</sup>.

Questo per d'Annunzio. Ora, Pirandello:

Mentre il simbolo conduce il soggetto nel cuore del creato e ritesse, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universale, il segno dell'allegoria è l'estraneità, la dissonanza, l'isolamento della parte rispetto al tutto. L'umorismo pirandelliano è una forma d'autocoscienza allegorica, un modo consapevole di schierare i frantumi nel momento stesso che prende atto di un orizzonte necessario di «confusione» e di macerie<sup>9</sup>.

E quest'ultima affermazione ha la sua radice in una mirabile immagine di Benjamin che, ancora una volta, Luperini ha il merito di aver richiamato all'attenzione:

7. R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990; Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999; Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

8. R. Luperini, *Allegorismo versus simbolismo: Pirandello e d'Annunzio novellieri*, in Id., *L'allegoria del moderno*, cit., p. 207 (corsivo dell'autore).

9. Ivi, p. 214.

Sotto la decisiva categoria del tempo [...] è possibile cogliere in profondità e con una formula il rapporto tra simbolo e allegoria. Mentre nel simbolo, con la trasformazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto<sup>10</sup>.

L'uovo, dunque, rappresenta la vita, certamente, ma, come è allegoria della vita lo è anche della morte. Infatti la vita è data dal contenuto dell'uovo; questa la normale lettura del simbolo cristiano dell'uovo pasquale che simboleggia, appunto, la vita nuova dovuta alla resurrezione di Cristo. Ma nel momento in cui Leone ne propone lo svuotamento e cioè la sottrazione del sentimento a favore di una vita priva di sentimento e basata esclusivamente sul gioco della ragione e dei concetti, e ne rimarrà così il guscio vuoto, subito dopo, però, denuncia anche la caducità della ragione e del sentimento perché la conclusione è, appunto, la morte: «*paf!* lo schiacci tra le mani e lo butti via» mostrandocene così, appunto, la sua *facies hippocratica*. La metafora dell'uovo, così interpretata, risulta pertanto non più simbolo della vita, di una nuova nascita, ma allegoria della vita e della morte e, più precisamente, della morte cui porta l'illusione superomistica di poter svuotare la vita del sentimento per poterla dominare: il sentimento, qualsiasi forma di sentimento, anche quella degradata nell'epoca della prevaricazione costante dell'uomo sull'uomo, è pur sempre parte della vita: e Leone Gala, personaggio che pretende di saper affrontare ogni caso e cioè «[g]li altri, o le necessità della natura»<sup>11</sup> soggiace a quello che con l'amore è il più elementare dei sentimenti, il più elementare ma anche il maggiormente praticato nell'epoca dell'amore alienato, quello dell'odio e della conseguente vendetta che lo schiacteranno sotto il peso del senso di colpa causato da quel residuo di umanità che resiste pervicacemente sotto la dura corazza dell'uomo reificato – e malgrado tutto, e fatte salve le malaugurate eccezioni tendenti a estremizzare l'alienazione della persona umana da se stessa in quanto, appunto, umana.

Il significato dell'allegoria è immediatamente colto da Silia che, alla battuta riportata di Leone, fa seguire «dal salotto da pranzo una gran risata»:

SILIA (*riparata dietro la banda della vetrata rimasta chiusa*). Ah! ah! ah! Ma non sono mica un guscio vuoto, io, nelle tue mani!<sup>12</sup>

10. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1971, p. 174; riporto qui però la citazione che ne fa Luperini (*Allegorismo versus simbolismo*, cit., pp. 45-46), perché, citando, apporta una leggera modifica alla traduzione; infatti «trasfigurazione della caducità» di Filippini diventa «trasformazione della caducità» e questa traduzione mi sembra più chiara. «*Facies ippocratica*» è poi una metonimia e sta per «dissolvimento, morte, malattia»; (debbo questo chiarimento a una conversazione privata con Luperini, che qui ringrazio).

11. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, cit., p. 151.

12. *Ibid.*

Silia non vuole la morte da Leone, nemmeno quella metaforica ovviamente, perché, semmai, è lei a volerlo uccidere e non metaforicamente questa volta, come abbiamo già ben intuito dallo svolgimento di ciò che è stato detto finora e come meglio e più chiaramente sapremo poco più avanti<sup>13</sup>. Leone, alla battuta di Silia, risponde in modo leggero e apparentemente innocuo, come è proprio della tragedia che si rivoltava in farsa, ma, di fatto, in modo feroce come è ancora una volta tipico di questa struttura rovesciata così squisitamente frequentata da Pirandello:

LEONE (*subito, voltandosi e appressandosi alla vetrata*). Oh no! E tu non mi vieni più addosso, cara, perché io ti prenda, ti fori e ti beva!<sup>14</sup>

Il doppio senso sessuale è chiaro e la battuta teatrale diventa così una battuta comica, quasi da avanspettacolo; ma l'umorismo pirandelliano nasconde ben altro. Infatti c'è qui qualcosa di vampiresco: a rigore di una normale logica l'uomo, quando la donna gli "viene addosso", la prende, la penetra e le instilla nel grembo il seme della vita; tutt'altro qui dove, invece, la fora, come si fa con l'uovo ma anche come fa il vampiro con i denti nelle vene della vittima, e la beve e cioè le toglie la vita anziché instillargliela: la riduce a un guscio per poterla, poi, paf! schiacciare tra le mani: cioè distruggerla dopo averle tolto la possibilità di far crescere una vita dentro se stessa.

Ma l'immagine dell'uovo così come la illustra Leone nel brano più sopra riportato contiene anche un altro elemento di grande interesse: quello del "pernio" che avrà molta parte nell'illustrare lo svolgersi del gioco delle parti nel secondo e terzo atto. Leone, infatti, a Guido che constata che, bevuto l'uovo, rimane il guscio vuoto, risponde: «E questo è il concetto! Lo infilzi nel pernio del tuo spillo e ti diverti a farlo girare, o, lieve lieve ormai, te lo giuochi come una palla di celluloido, da una mano all'altra: là, là e là... poi: *paf!* lo schiacci tra le mani e lo butti via». Come si vede il guscio prima viene infilzato nel «pernio del tuo spillo» poi, solo in un secondo momento, giocato da una mano all'altra fino allo schiacciamento finale.

Anche in questo caso l'allusione allegorica è piuttosto chiara: estratto il sentimento, e cioè la vita dall'uovo e cioè dalla vita, ecco che il concetto può far girare la ragione, priva ormai degli impicci del sentimento, intorno a un pernio che è costituito dal concetto stesso stando ben ferma al suo posto, e l'uomo che è giunto a questo può anche giocarci con la ragione, con leggerezza dovuta al fatto che la vita è a questo punto sgravata dal peso che nella vita costituisce il sentimento: ma tutto ciò, l'abbiamo già visto, prima o poi porta alla morte: non si può vivere cercando di dare scacco matto alla vita, che prevede ragione e sentimento strettamente intrecciati.

Il secondo atto si apre, come abbiamo visto dall'*incipit* dei *Sei personaggi*, con Leone e Filippo, detto Socrate, che sbattono un uovo in una ciotola per fare la

13. «E tu allora uccidimelo!»: ivi, p. 155.

14. Ivi, p. 152.



maionese. Qui Pirandello compie un'operazione di grande interesse: degrada l'uovo, da allegoria metaforica, a semplice materia gastronomica, privato com'è del guscio, e diviene a sua volta allegoria del momento in cui la vita si confonde e si mescola, in un fluire fluido e continuo che porta al mutamento: da uovo a maionese, appunto. Sembra difficile interpretare la digressione su Bergson ma potrebbe significare proprio questo, al di là di altre significazioni tra cui una brillante autocritica di Pirandello e del suo forse solo apparente relativismo – anche se, in quanto critica, certamente limitata a questi anni – tanto più se si contestualizza il discorso su Bergson proprio nel momento in cui Leone sta sbattendo l'uovo. E, infatti, richiamato da Filippo a stare attento a non fare “impazzire” la maionese Leone risponde icasticamente:

LEONE. Sbatto, sbatto... Ma stammi a sentire! Quel che di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà, sissignori, sfugge alla ragione...

(A Venanzi, come tra parentesi)

Come le sfugga poi, non lo so, per il solo fatto che il signor Bergson può dirlo! Come fa a dirlo? Chi glielo fa dire, se non la ragione? E dunque non le sfugge, mi pare, è vero?<sup>15</sup>

Siamo ancora una volta al controllo della ragione sul sentimento ma intanto, lì nella ciotola, allegoricamente Leone sta proprio mostrando il fluire incompuesto e oscuro della vita, avendo davanti a sé Venanzi, il burattino travolto dalla vita che pulsa e che non sa dominare. Ma anche il controllo vacilla perché, a un certo punto, Leone perde la pazienza: è la riscossa del sentimento:

FILIPPO. Ma non vedete che codesto parlare della ragione non vi serve ad altro che a farvi perdere la testa?

LEONE. Oh, senti, se la testa che perdo non deve servirmi ad altro che a sbattere un uovo, caro mio! Abbi pazienza! È necessario, sì, lo riconosco, sbattere le uova [...] <sup>16</sup>

è necessario, certo, vivere la vita – o osservarla vivere agli altri – con tutte le sue contraddizioni, ma non basta: a un certo punto la ragione pretende il suo spazio per non diventare «deplorablemente umani»:

LEONE. Ma sì, caro mio: sei diventato così deplorablemente umano, che non ti riconosco più! Lasciami un po' discorrere, perdio! Un po' di vuoto, mentre a furia di sbattere ho fatto il pieno in questa ciotola! <sup>17</sup>

Appunto: un po' di vuoto.

Pirandello teneva molto, almeno in un primo tempo, a sviluppare ulteriormen-

15. Ivi, p. 168.

16. Ivi, pp. 168-169.

17. Ivi, p. 169.



te il pensiero sulla ragione che riesce a imprigionare il libero fluire della vita, ma, come in un ripensamento o in una messa a fuoco del ragionamento su Bergson, anche a relativizzare la ragione. Nella prima edizione, quella del primo gennaio 1919 sulla "Nuova Antologia", troviamo un ragionamento "filosofico" di Filippo che viene espunto fin dalla prima edizione Treves in volume, dello stesso anno. Non si conosce, per quanto mi è dato sapere, il motivo di questo taglio e quindi un'ipotesi ne vale un'altra. La prima rappresentazione della compagnia Ruggeri, infatti, è cosa ben nota, fu un insuccesso: l'autore può essere stato spinto ad alleggerire la parte filosofica della "commedia" – specificherò a suo tempo il motivo delle virgolette – per rendere più fluida l'azione; oppure: poiché il ragionamento di Filippo ha, come ho appena accennato, sapore di leggera ritrattazione dell'autocritica sul relativismo che potrebbe contenere l'"espansione" su Bergson, forse Pirandello ha voluto mantenere il segno forte di quella autocritica.

Siamo alla scena quinta dell'atto secondo, nel momento in cui l'equilibrio della casa di Leone è stato ormai sconvolto e il dottor Spiga equivoca sulla presenza di Silia in casa del marito pensando a una riconciliazione: Filippo si indigna per l'ordine violato delle giornate solite, cui sembra essere molto affezionato, più di Leone stesso, e minaccia di andarsene. Nella prima edizione, e quindi anche alla prima recita è lecito pensare, all'indignazione del cuoco-cameriere («Tutte le cose più assurde, tutte le cose più pazze possono entrare qua! Ah, ma io me ne vado! me ne vado! io vi pianto!»<sup>18</sup>), seguiva il ragionamento di cui s'è detto:

FILIPPO. Mi dica un po' lei: chi si tengono chiusi nei manicomi?

SPIGA. I pazzi...

FILIPPO. Nossignore! Ci può andare anche lei! Ci vada, ci vada, a braccetto con lui!

SPIGA. Ma io ragiono... mi pare...

FILIPPO. Appunto per questo! Si crede savio? Ma il vero savio riconosce che più della metà delle cose che si fanno nella vita sono irragionevoli, dimodoché il vero pazzo è chi le ragiona!

LEONE (*ride, poi, placidissimo*). E in base a che cosa tu puoi dir questo ora? Ma non vedi che tu stai ragionando, mio povero Socrate?

FILIPPO. Io?

LEONE. Con quella stessa ragione che ti fece ber la cicuta, riconoscendo anche quella dei giudici che ti condannavano a berla. Precisamente come io ora riconosco quella di lei (*accenna a Silia*), che non esclude la mia, come la tua e quella del nostro dottore. Ognuno, la sua! E credi che il più bello spasso è quello d'inchiodare uno nella sua ragione, come io ora te!<sup>19</sup>

La spaziatura, come si sa, è il modo grazie al quale gli editori di Pirandello risolvono il problema dei corsivi che potrebbero confondersi con le didascalie; ecco dunque che l'autore sottolinea proprio, perché l'attore le metta in rilievo scan-

18. Ivi, p. 182.

19. Ivi, p. 886.

dendole, le parole «che non esclude la mia», dove il relativismo pirandelliano trova la sua conferma, sempre dando per scontato un ragionamento formulato su basi rigorose.

Ma riprendendo ora il filo dell'allegoria metaforica dell'uovo vediamo che percorre tutto l'arco della *pièce*. Nella scena seconda del terzo atto, quando, prima dell'arrivo di Silia, Venanzi previene Leone del fatto che la moglie intende commettere una pazzia, Leone, senza sapere di cosa si tratta, si rivolge all'amico-amante della moglie e gli dice:

LEONE. Di qualunque cosa si tratti. Lascia fare. Vedrai.  
(*Rifacendosi all'immagine dell'uovo fresco del primo atto*)  
Lo acciappo, lo foro, e me lo bevo<sup>20</sup>.

È questo il momento che potremmo definire superomistico di Leone quando egli non sa ancora ciò che lo aspetta: in effetti *quell'uovo* non riuscirà affatto ad acciapparlo e a svuotarlo come al solito, ma gli servirà solamente, e lo vedremo tra poco, a dargli l'illusione di dominare gli eventi con la sua solita indifferenza mentre poi, di fatto, gli si squacquerà addosso o, meglio, dopo aver avuto l'illusione di averlo svuotato e infilzato nel pernio del concetto arriverà presto al paf! finale. Ma ora, per Leone, ciò che conta è trovare il pernio attorno cui ruotare.

E, infatti, il marcheggino che egli impianta per punire la moglie e l'amante parte proprio dalla constatazione che Silia ha finalmente trovato «un pernio: quello che tiene infisso nella mia parte assegnata, quella di marito!»<sup>21</sup>. Ed ecco che scatta l'umorismo pirandelliano che è insieme, questa volta, avvertimento del contrario e sentimento dello stesso: «Figurati se voglio romperglielo! Cara, sì, sì, tuo marito, e tu sei la moglie, e lui... naturalmente sarà il padrino!»<sup>22</sup>.

Leone, poco dopo e nella stessa scena, torna sul medesimo concetto quando Guido, dopo aver cercato di convincere Leone ad accettare di comporre il dissidio con Miglioriti, dice all'amico che il marchese «vorrà le condizioni più gravi!» e avendone in risposta che ne ha tutti i diritti Venanzi esclama: «Ma tu intendi la mia responsabilità?». Ecco la risposta di Leone:

Tutta... gravissima... lo so! Ti compiangio! Ma tu devi far la tua parte, com'io la mia! Il giuoco è questo. L'ha capito fin anche lei! Ciascuno la sua, fino all'ultimo; e stai pur sicuro che dal mio pernio io non mi muovo, avvenga che può. Mi vedo e vi vedo giocare, e mi diverto. Basta<sup>23</sup>.

In questa battuta c'è davvero tutto. Infatti troviamo qui l'umorismo, e cioè il grottesco, nella prima parte («Tutta... gravissima... lo so! Ti compiangio!») che non

20. Ivi, p. 171.

21. Ivi, p. 177.

22. *Ibid.*

23. Ivi, p. 180.

esclude, come è previsto dalla poetica pirandelliana, anche un'autentica nota segreta di compianto. Subito dopo torna la posizione superomistica di Leone, dominatore degli eventi, quali siano, in cui si insinua però una prima nota a denunciare l'inizio di una incrinatura perché qui Pirandello sottolinea «*L'ha capito finanche lei!*». Apparentemente questa sarebbe una vittoria dell'opera di Leone: anche Silia, pur, almeno a prima vista, così leggera e vacua, ha capito il gioco che è gioco di Leone che egli gabella come oggettivamente voluto dalla ragione, ma che, ovviamente, oggettivo non è; Silia, dunque, ha capito, come ha già messo in evidenza Leone, che lui è il marito e che a lui tocca sfidare a duello il marchese Miglioriti; quanto poi a battersi «avvenga che può», Leone dal suo pernio non si muove e non si muoverà. Noi già sappiamo che le cose non andranno in questo modo ma lo spettatore non lo sa ancora; però il fatto che Leone sia così compiaciuto perché «finanche» la moglie ha capito il gioco risulta, al contrario, un segno di debolezza nella psicologia del protagonista, che sta per aprirsi dinnanzi a lui il suo inferno, per dirlo con Debenedetti<sup>24</sup>. Poiché, a questo punto, la sua magnifica solitudine di uomo dominatore degli eventi ha bisogno di complici e Silia egli la ascrive a sua complice nell'aver capito il meccanismo mostruoso della sua costruzione di vita fuori delle norme non solo della normalità borghese ma della morale umana tutta. Non più solo, diviene, ormai, un superuomo dimezzato.

L'allegoria dell'uovo, così messa in evidenza nel primo atto e nella prima parte del secondo, sembra scomparire nella seconda parte del secondo atto e in tutto il terzo per riapparire in tutta la sua forza, a sottolineare e svelare, come è compito della sua struttura formale, il fallimento delle pretese superomistiche di Leone, nel finale. Ma la struttura allegorica è sempre presente anche se non tornano più con la stessa frequenza i termini chiave che la contraddistinguono.

Nell'ultima scena del secondo atto Leone rimane solo con Silia e tra i due si sviluppa un dialogo in cui il primo confida alla seconda il suo "metodo" per domare gli «impeti di sentimenti»; contemporaneamente però svela una parte importante della sua umanità dolente:

SILIA (*c.s. quasi mendicando una scusa*). Oh Dio, Leone, io temo d'esser pazza.

LEONE. Ma no! che pazza!

SILIA. Sì, sì... d'aver commesso davvero una pazzia...

LEONE. Non temere. Ci sono qua io.

SILIA. Ma come farai?

LEONE. Come ho sempre fatto, dacché tu me ne facesti vedere la necessità.

SILIA. Io?

LEONE. Tu.

SILIA. Che necessità?

LEONE (*pausa, poi, piano*). D'ucciderti (*pausa*). Non credi che più d'una volta tu me ne

24. «[...] la psicologia non scende mai nei personaggi, non coincide mai con loro; non arriva ad essere la loro motivazione, perché è la loro punizione»: G. Debenedetti, *Saggi critici*, n.s., Roma, OET, 1945, p. 281.

abbia dato la ragione? Sì, via! Ma era una ragione che partiva armata da un sentimento, prima d'amore, poi di rancore. Bisognava disarmare questi due sentimenti: vuotar-sene. E io me ne sono vuotato, per far cadere quella ragione, e lasciarti vivere, non come vuoi, perché non lo sai tu stessa: come puoi, come devi, dato che non t'è possibile fare come me<sup>25</sup>.

Ecco che torna il lessico allegorico dell'uovo in quelle declinazioni del verbo "vuotare", proprio come Leone ha detto che si vuota un uovo. E, ancora una volta, come sempre si tratta di estrarre la vita dalla vita stessa e cioè vuotarsi dai sentimenti. La battuta che segue è ancora più chiara in questa direzione:

SILIA (*supplice*). Ma come fai tu?

LEONE (*dopo una pausa, con gesto vago e triste*). M'astraggo. (*Pausa*) Credi che non sorgano impeti di sentimenti anche in me? Ma io non li lascio scatenare; io li afferro, li domo, li inchiodo. Hai visti le belve e il domatore nei serragli? Ma non credere: io, che pure sono il domatore, poi rido di me perché mi vedo come tale in questa parte che mi sono imposta verso i miei sentimenti; e ti giuro che qualche volta mi verrebbe voglia di farmi sbranare da una di queste belve... anche da te, che ora mi guardi così mansueta e pentita... Ma no! perché, credi: è tutto un giuoco. E questo sarebbe l'ultimo e toglierebbe per sempre il gusto di tutti gli altri. No, no...<sup>26</sup>.

102

Questa seconda parte della battuta è piuttosto complessa poiché inizia con un'affermazione seguita da un'immagine ancora una volta superomistiche immediatamente straniata dall'avvertimento del contrario: Leone si vede vivere e si trova ridicolo al punto che proverebbe il piacere di passare dalla parte del carnefice a quella della vittima non fosse che subentra ancora una volta in lui la convinzione superumana che la vita è tutta un gioco e che la partita che sta giocando potrebbe essere l'ultima e togliergli pertanto il piacere di altri e diversi giochi futuri.

Ma, intanto, si è scoperto; o, meglio, ha iniziato a svelare quanto costi *al suo sentimento* fingere di giocare la parte che si è imposta. È l'apertura verso un finale senza catarsi e, al contrario, pieno di irrisolta disperazione.

L'allegoria dell'uovo e del connesso pernio torna proprio nel finale: Leone ha ora rivelato fino in fondo quale sia, per lui, il gioco delle parti: lui ha sfidato, quanto a battersi tocca a Guido. Parla Barelli, il testimone:

BARELLI. Questo è enorme!

LEONE. No, normalissimo, caro; perfettamente secondo il giuoco delle parti. Io, la mia: lui, la sua. D a l m i o p e r n i o i o n o n m i m u o v o<sup>27</sup>.

Qui, in questo finale terribile, abbiamo ancora il Leone superuomo del primo atto nel momento in cui enuncia per la prima volta l'immagine dell'uovo: Leone si

25. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, cit., pp. 192-193.

26. Ivi, p. 193.

27. Ivi, p. 202.

aggrappa disperatamente alla sua impraticabile teoria ovviamente nel momento in cui si raccolgono i fili di tutta la vicenda.

Spetterà a quel personaggio apparentemente scialbo di Barelli pronunciare una battuta fondamentale cui seguirà, dopo un'incerta risposta di Leone, un atto di Guido, dei tre protagonisti il più scialbo a sua volta, che svelerà definitivamente la miseria umana del protagonista. Perché proprio a questi due personaggi toccherà compiere questa rivelazione? Lo vedremo tra poco; ora converrà ricorrere al testo:

GUIDO. Non perdiamo più tempo, via! Andiamo! andiamo!

BARELLI. Ma vai a batterti tu, davvero?

GUIDO. Io, sì! Non hai inteso?

BARELLI. Ma no!

LEONE. Sì, credi, tocca a lui, Barelli.

BARELLI. Questo è cinismo!<sup>28</sup>

È dunque proprio Barelli, un uomo qualunque, un borghese agiato legato all'etichetta del duello con perfetto conformismo, che squarcia per primo il velo ideologico del gioco di Leone: perché Leone, nel suo comportamento che egli giustifica con superfetazioni pseudofilosofiche, in fondo, è un cinico, un filisteo che aderisce a una morale altrettanto filistea, che egli apparentemente avversa, e grazie alla quale vuole punire la moglie e il suo amante, rei di adulterio. Serviva proprio questo a Pirandello, un uomo comune, normale, per così dire, che rivelasse agli spettatori la verità profonda della falsa coscienza di Leone per mettere in evidenza come fosse cosa cui chiunque potesse arrivare.

Ma Leone tenta un'ultima, disperata, difesa: e ora tocca a Guido, improvvisamente divenuto cosciente di sé, del suo essere uomo di fronte al pericolo, di riappropriarsi della propria dignità mandando all'aria le teorie di Leone non con una discussione teorica ma liquidandole come una sciocchezza per chi si trova ormai di fronte alla morte:

LEONE. No, caro: è la ragione, quando uno s'è votato d'ogni passione, e...

GUIDO (*interrompendo e afferrando Barelli per un braccio*). Vieni, Barelli! Inutile discutere, ormai!<sup>29</sup>

Leone è ora senza maschera e non può più nascondersi dietro le sue teorie.

Silia entra subito dopo e capisce finalmente fino in fondo che esito ha avuto il gioco delle parti ordito dal marito:

SILIA. Oh Dio! Ma allora? È andato lui? È andato lui a battersi per te?

LEONE. Non per me, cara, p e r t e!

SILIA. Per me? Oh Dio! Per me, dici? Ah! Tu hai fatto questo? Tu hai fatto questo?

28. Ivi, p. 203.

29. *Ibid.*

LEONE (*venendole sopra con l'aria e l'impero e lo sdegno di fierissimo giudice*). Io, ho fatto questo? Tu hai l'impudenza di dirmi che l'ho fatto io?

SILIA. Ma tu te ne sei approfittato.

LEONE (*a gran voce*). Io vi ho puniti!

SILIA (*quasi mordendolo*). Svergognandoti però!

LEONE (*che l'ha presa per un braccio, respingendola lontano*). Ma se la mia vergogna sei tu!<sup>30</sup>

Leone si è dunque tolta la maschera dell'indifferenza e, per stare alle sue parole, dell'astrazione, ma mostra un volto deformato in una smorfia oscena: il volto di un marito offeso che non arretra di fronte a nulla per riscattare quello che ritiene il suo onore offeso; infine il volto di un crudele, ma anche volgare, assassino che sfrutta quelle leggi del codice d'onore che apparentemente sbeffeggia e sfida per punire, ma l'ho già messo in evidenza, gli adulteri. Non finisce però così perché Leone, forza della dialettica pirandelliana lontana da ogni schematismo, è pur sempre un uomo.

Pirandello, in modo abilissimo e da consumato uomo di teatro, affida lo scacco finale di Leone, ma anche la sua sofferenza, non a un dialogo ma a una didascalia. Silia è appena corsa dietro al dottor Spiga che è venuto a raccogliere in fretta e furia i suoi ferri chirurgici per precipitarsi in giardino e ha pronunciato per ben tre volte «Morto?» riferendosi ovviamente a Guido. Leone e Filippo restano soli:

LEONE (*resta assorto in una cupa gravità, e non si muove. Lunga pausa*).

FILIPPO (*entra dall'uscio a sinistra col vassojo della colazione e va a deporlo su la tavola apparecchiata. Poi, nel silenzio tragico, lo chiama con voce cupa*). Oh!

(*Come Leone si volta appena, gl'indica con un gesto incerto la colazione*).

È ora.

(*Leone, come se non udisse, non si muove*)<sup>31</sup>.

Poco tempo prima – quando Leone si sveglia, secondo il tempo della finzione, «mancano appena dieci minuti» all'inizio del duello – Leone ha dichiarato con fermezza alla domanda di Guido, ormai convinto di doversi battere e che intende metterlo in difficoltà:

GUIDO (*a Barelli*). Sta bene! Aspetta!

(*A Leone*)

E tu?

LEONE. Io farò colazione<sup>32</sup>.

Nel breve volgere di pochi minuti – sempre tempo della finzione – tutto cambia e tutto precipita: dalla sublime indifferenza si passa a un istante, un istante lun-

30. Ivi, pp. 204-205.

31. Ivi, p. 206.

32. Ivi, p. 203.

go una vita, la vita restante di Leone, alla figurazione tragica («nel silenzio tragico») dell'uomo immobilizzato nella stupefatta contemplazione della propria miseria che è la miseria di tutto un mondo.

Perché Leone è allegoria vera, svelata attraverso l'immagine allegorica dell'uovo, dell'uomo alienato uscito dalla prima guerra mondiale, quel terribile evento che era terminato soltanto pochi giorni avanti della prima della commedia di Pirandello. Il commediografo non ci dice nulla dello sguardo di Leone; ma noi possiamo ipotizzare, magari sulla scorta della mirabile versione di Alberto Lionello – falsare questo finale come hanno fatto certi attori considerati, purtroppo, grandi, come Ruggeri e Valli vuol dire semplicemente far diventare questa meravigliosa farsa tragica una commedia kitsch – che si tratti di uno sguardo perso nel vuoto che guarda e che vede un mondo di rovine. Non può non venire in mente Benjamin che, come ho già ricordato, aveva abbozzato il suo *Dramma barocco tedesco* nel 1916 per poi scriverlo definitivamente nel '25, e non sarà certo un caso la coincidenza temporale con la stesura dell'opera pirandelliana, e converrà richiamare alla memoria quel suo passo già citato dove parlando dell'allegoria così la esemplifica:

[...] nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto<sup>33</sup>.



Quale descrizione più precisa ed efficace di un tormentato campo di battaglia della prima guerra mondiale? E, soprattutto, della dimensione mentale e spirituale che quelle disumane distruzioni portavano negli animi sconvolti delle persone dotate della sensibilità necessaria per rendersi conto degli sconvolgimenti sociali e spirituali che quelle lacerazioni dei rapporti umani ineluttabilmente trascinavano con sé.

Si apriva il periodo fra le due guerre e cioè l'epoca dei fascismi in Europa, che sfocerà nella seconda guerra mondiale dove verrà compiuto ancora un terribile passo nella disumanità attraverso i campi di sterminio nazisti. Un'altra visione, ancor più terribile di quella di Benjamin che noi abbiamo voluto attribuire anche a Pirandello, si apre sul mondo; quella di Beckett:

HAMM. Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio. Lo prendevo per la mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta questa bellezza! (*Pausa*). Lui liberava la mano e tornava nel suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri<sup>34</sup>.

33. Cfr. n. 10.

34. S. Beckett, *Finale di partita*, in Id., *Teatro completo*, trad. di C. Fruttero, presentazione e note di P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 110.



Tra la visione di Benjamin e di Leone e quella di Hamm c'è di mezzo, per dirla con Adorno, Auschwitz: dopo Auschwitz il mondo non è più soltanto una rovina ma solamente e terribilmente cenere. Ma nella visione di Pirandello e di Benjamin ci sono i prodromi di quella di Beckett come nella prima guerra mondiale riscontriamo i germi futuri dei fascismi e, dunque, di Auschwitz.